

Blas Matamoro

La familia del tango

El tango cantado es casi tan antiguo como el tango a secas, descontada la oscuridad que cubre buena parte de sus orígenes, como ocurre siempre en este tipo de música que pasa de la etnografía al folclore y de éste a la música profesional. Pero, a pesar de esta antigüedad, cabe aceptar que no hay un tango cantado propiamente tal antes del canónico “Mi noche triste”, cuando Carlos Gardel se lo apropia y lo transforma, añadiendo a su preparación escolástica de cantante la prosodia del habla rioplatense.

Los tangos cantados primitivos contenían letrillas burdas, ocasionales y procaces, que el olvido se ha encargado de censurar. Luego, a partir del Novecientos, hay cantantes de modelo zarzuelero, como el matrimonio Gobbi-Rodríguez, o payadoresco, como Pascual Contursi. En rigor, entonces, el tango cantado se produce con su corpus de letras, sus letristas especializados y sus cantoras y cantores característicos, a partir de la noticia señalada.

Las letras que considero se dan en las décadas de 1920 y 1930, cuando el tango consolida sus dos vertientes, que vienen del Modernismo a través de Evaristo Carriego. En efecto, el poeta entrerriano afincado en el barrio de Palermo desarrolla una elocución culterana en *Misas herejes* e inventa el escenario suburbano de personajes y escenas típicas en *La canción del barrio*. El tango cantado desplegará una vena neomodernista y otra lunfardesca, separando o combinando ambas direcciones en una clasificación bastante precisa de modos: lirismo, sátira, narración, queja amorosa, elegía, etc.

Hago hincapié en las letras de los veinte/treinta porque es el momento en que el tango resulta contemporáneo de la sociedad donde se produce. Escucha su habla, observa las transformaciones del medio, describe sus modelos característicos. En el cuarenta, su actitud es muy distinta. Las letras tienden a rehuir lo coloquial y lunfardesco, se vuel-

ven culteranas hasta cantar a las alondras y la nieve, se repliegan a los espacios de una intimidad sin localización. La alteración urbana apenas lo toca. Sus poetas son ajenos a la conversión de la urbe en conjunto industrial y si se asoman a tal metamorfosis es para lamentar la desaparición de los barrios idílicos de la infancia, para volver a la burbuja del feliz tiempo perdido. Industrialización y peronismo son asuntos ajenos al tango, a pesar de que algunos de sus más notorios poetas eran simpatizantes justicialistas como Cátulo, Manzi o Discépolo. En rigor, estos poetas siguen habitando el mundo construido por el tango de los veinte/treinta: patios familiares, malevos esfumados en el tiempo, traiciones al modesto y honrado percal, organitos terminales, callejones de barro y corralones de chatas.

El recurso al Modernismo era obligado por varias razones. Se trataba de la gran tendencia modernizadora de la literatura en castellano y había alcanzado cierta popularidad a través de la prosa y el verso de los colaboradores literarios de revistas y novelas semanales. Era la expresión culta dominante anterior a la vanguardia poética, que se desarrolla contemporáneamente a las letras del tango. La vanguardia, que se proclama agresivamente antimodernista, proviene, mal que le pese y no obstante las sangrientas pullas antilugonianas —como lo reconocerá Borges en la revisión de los años treinta— de cierto Lugones, el de *Los crepúsculos del jardín* y, sobre todo, del *Lunario sentimental*.

Según el dictamen tanguero, la vida tiene más vueltas que la oreja, y Lugones, enemigo del tango y de las vanguardias, dará lugar a un doble fenómeno que propende a la paradoja: las vanguardias lo tendrán como maestro secreto, y el tango, que Lugones detestaba como tantos otros escritores de su promoción, impregnará su etapa de poesía casera y barrial, la de *El libro fiel* y *Las horas doradas*. De tal manera, aunque dirigidas a públicos distintos, la poesía “de libro” y la letrística cantada, pertenecen a la misma camada de la literatura rioplatense y presentan zonas comunes, cuya síntesis se alcanzará con los ya mencionados letristas del cuarenta, casi todos ya estrenados en el veinte (Manzi, Discépolo, Cátulo, Cadícamo, García Jiménez, Battistella, etc).

En otros sentidos, el Modernismo sirve de andadura al tango porque es una literatura urbana y cosmopolita, cuyo escenario —desde la fascinación o el rechazo: Walt Whitman o Baudelaire— es la gran ciudad moderna, que alcanza su expresión mayor en la Buenos Aires convertida

en París de las pampas a partir de 1880. Buenos Aires deviene capital modernista en los años noventa, con el magisterio de Rubén Darío, que publica *Prosas profanas* y *Los raros* (los dos textos fuertes de la tendencia) en la Reina del Plata y en 1896. Ese mismo año se estrena el primer tango con autor reconocido –*El entrerriano* de Rosendo Mendizábal– y llega Lugones desde Córdoba, con *Las montañas del oro* bajo el brazo y dispuesto a participar en la fundación del Partido Socialista.

Del Modernismo tomará el tango no sólo una cantidad de recursos retóricos y una querencia ciudadana, sino también algunas riquezas de contenido. La visión maldita de la existencia, el contacto aristocratizante con la fealdad y la morbidez, el hechizo de los bajos fondos y de la vida bohemia son tópicos del Modernismo. Más aún, la imagen de la mujer que prolifera en las letras de tango proviene de la población modernista de mujeres fatales y vírgenes prudentes y celestes que aparece en las novelas canónicas de la tendencia: *De sobremesa* de José Asunción Silva, *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta (otro tangófobo ilustre), *Redención* de Angel de Estrada y las noveletas de Enrique Gómez Carrillo.

La mujer del tango es dicotómica y se produce como obstáculo virginal o como tentación y amenaza castradora en la *femme fatale*. La virgen es el inconveniente absoluto del varón, la que pone a prueba la capacidad viril de contener y enderezar el instinto sexual. De algún modo encarna la amenaza de castración porque la virgen puede desconocer la virilidad del macho, anular su privilegiada diferencia.

Por su parte, la vampiresa es la que porta cargas eróticas activas y reduce al varón a la pasividad, llevándolo al agotamiento, el vicio y la ruina. Compite con él en iniciativa y actividad, y lo emprendedor y activo es viril. Rubén la personifica elocuentemente en la figura de la *varona inmortal*, suerte de cuerpo femenino habitado por un ánimo viril. En las dos encarnaciones, la mujer es la madre, diosa o criatura inmundada, ambivalente a partir de la sacralización y las interdicciones del tabú. Este rasgo de insuperable apego a la madre teñirá de malditismo la visión del mundo social descrito en los tangos a través de un esquema familiar al que me referiré más adelante. Más aún: la cercanía de la madre inhibe al sujeto, porque sólo es deseoso quien huye de la madre (la fórmula no es de un psicoanalista, sino de un poeta: José Lezama Lima).

El tango cantado es un género de índole teatral. Aparece en sainetes y revistas, sus intérpretes suelen ser actores, y sus letristas, autores de teatro, empresarios, directores de escena y luego de películas sonoras donde el tango tiene un papel decisivo.

Este rasgo es de primera importancia, porque los tangos suelen ser narraciones breves, microdramas y microfarsas cantados, viñetas y escenas que requieren un dispositivo actoral. A ello corresponde agregar el papel privilegiado del teatro nacional en la cultura del inmigrante. El teatro es un espacio donde la masa inmigratoria se reconoce en sus tipos característicos, repasa su habla peculiar (lunfardo y cocoliche) y hasta explaya su visión de la sociedad. Los cómicos revisteriles y saineteros, desde Florencio Parravicini hasta Enrique Pinti, pasando por Pepe Arias, serán una suerte de críticos sociales e ideólogos populares, con un predicamento comparable o superior al de los políticos de profesión. Entre éstos —y con las reservas del caso, porque fue siempre un militar con reticencias políticas muy marcadas— Perón es el primero de aquéllos que comprende la eficacia social de lo histriónico, y manejará, entre la radio y la televisión, una seductora teatralidad. Junto a él, no por casualidad, habrá una actriz, Eva Duarte.

La inmensa mayoría de los tangos están escritos por hombres y los escasos ejemplos de obras debidas a mujeres no presentan una voz diferente. Los cantantes, a veces entre comillas y otras en estilo directo, encarnan a personajes de mujer que dicen su parte en la comedia (recordemos las versiones del caso: “Haragán”, “La muchacha del circo”, “Lloró como una mujer”, “Que vachaché”). Las cantatrices personifican sin ambajes a los varones y algunas artistas del tango llegan a ponerse ropas masculinas en sus presentaciones, como Azucena Maizani y Paquita Bernardo. Esta mixtura histriónica refuerza el carácter teatral del tango cantado y la visión de la vida como teatro, como lugar del disfraz y la simulación, a través de tópicos como “la vida es un tango” o “todo el año es carnaval”.

Tal vez convenga apostillar que estas licencias de escenario no afectan a la nitidez de los roles sexuales. Hay algún tango que se burla del afeminado (“Farolito”, que cantaba la Maizani sin excesivo derecho a la chacota, porque era lesbiana) y otros que ironizan sobre el muchacho de barrio que imita a los ambiguos galanes latinos del cine mudo, como Rodolfo Valentino y José Mojica (“Niño bien”). La habitual

chufla del tango contra el cajetilla o “muchacho del Centro” tiene un matiz de ataque contra su borrosa virilidad.

Si del pequeño y cerrado ámbito del teatro vamos al escenario abierto y comprensivo del conjunto social, corresponde apuntar algunas circunstancias que hacen a nuestro tema.

En el período en que se desarrolla y se codifica el tango (1880-1930) la Argentina sufre una transformación demográfica y social de amplios alcances y carácter traumático. Al comienzo de la época señalada, el país tiene unos ocho millones de habitantes y recibe un aporte inmigratorio de tres millones de “recién venidos”. Casi todos ellos se concentran en la llamada pampa húmeda y, notoriamente, en los grandes puertos de exportación primaria, como Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca.

El inmigrante va a América con la fantasía del indiano, el pobre que hace fortuna en ultramar y retorna a su aldea para construir un rumboso palacio que equivale al talismán conquistado en el éxito americano. En su imaginario hay un padre, un protagonista de la *patria*, que lo espera en el punto de partida, como el padre del héroe en la epopeya clásica, que aguarda el retorno del hijo cargado de tesoros exóticos. Poco importa que el padre real lo acompañe en la emigración, porque su proyecto no es quedarse, sino volver. Si se queda, es a regañadientes y como consecuencia de que su proyecto ha fracasado.

En el lugar de adopción, la acogida es ambigua y poco retentiva, de modo que no compensa el desarraigo. Por una parte, la masa inmigratoria es escolarizada y se le enseña a reconocer la bandera, el escudo, el himno, la lengua y la historia más o menos heroica del nuevo país. Pero, por otra parte, el inmigrante es tratado como un mal necesario, un indeseable. El gran poema nacional, *Martín Fierro*, está protagonizado por un gaucho perteneciente al estamento criollo arraigado e hispánico, que sólo se reconoce en su amigo el sargento Cruz, y demuestra escasa simpatía por indios, negros y gringos. El sainete y el tango, obra de inmigrantes o descendientes de ellos, abunda en caricaturas de los extranjeros, que se ríen de sí mismos desde la platea, como si fueran “criollos viejos”.

El proyecto de poblar con europeos el desierto país ganado a los indios contiene la fantasía de convertir la Argentina en una sociedad moderna, de modelo nórdico. Se espera la llegada de ingleses, alemanes

y escandinavos, gente laboriosa y disciplinada, que supere la indolente herencia de españoles y mestizos. Pero los que llegan son gallegos, asturianos, italianos del Sur, judíos expulsados de la Europa Central y súbditos del Imperio Otomano. *Gaitas, tanos, turcos y rusos*, en la jerga del momento.

Por su parte, la dirigencia argentina, a pesar de sus ínfulas de nobleza local y enraizada en la fundación, aspira realmente a vivir en París, hablar en francés y mezclarse con el *gratin* de las cortes europeas. Entre el inmigrante que quiere volver a su patria real y la así llamada oligarquía argentina que anhela instalarse en los bulevares de su patria imaginaria, se produce un intercambio de desarraigos. En términos simbólicos: el padre de familia no quiere estar en casa. Victoria Ocampo, a quien afectan todas las tensiones de la trama, dirá alguna vez que su vivencia es el destierro: americana desterrada en Europa, europea desterrada en América.

Si nos fijamos en los dos grandes dirigentes nacionales del período, Julio Roca e Hipólito Yrigoyen, se agrega al carácter paterno lo que podríamos denominar “una clamorosa mudez”. Roca es un militar y terrateniente que sólo se habla en privado con sus iguales del club y el cuarto de banderas, el hotel y el casino, el trasatlántico y las logias masónicas. No mantiene ningún diálogo con la masa. Su lema de “paz y administración” se cumple a través de la burocracia impersonal y ceremoniosa.

En cuanto a Yrigoyen, abogado y pequeño propietario, es un líder civil surgido de la nueva sociedad, pero de carácter bonapartista. Su vínculo con la masa es profundo y visceral, al tiempo que afectuoso de emociones, cordial e inexpresivo. Tiene presencia y carisma, pero no discurso. No da mítines, no habla en público y secretea en la intimidad de sus despachos, las célebres *amansadoras*. Fundará un movimiento sin programa ni ideología, cuyas escasas ideas se formularán en oscuros aforismos krausistas como “el partido de la reparación nacional”, “mi programa es la Constitución” y la enemiga al “régimen falaz y descreído”.

Intento ahora desarrollar cómo en el imaginario que plasman las letras de tango aparece un modelo de familia que puede vincularse con el cuadro anterior. Voy a prescindir de una fatigosa enumeración de ejemplos por todos conocidos y dejo las precisiones numéricas en ma-

nos de los estadígrafos, cuyas cualidades no poseo. Trato de expresarme como ensayista: ensayo.

La familia del tango es, en general, una familia sin padre. Ni está ni se lo espera. Su ausencia no se explica, ni siquiera se menciona. No se habla del padre. Caben diversas hipótesis: ¿No se sabe quién es? ¿Desapareció por causas que conviene callar? ¿Es un señor que ha tenido hijos en la “casa chica” y que afecta la honra de la madre? ¿Hay alguna tacha que lo vuelve innombrable, tal vez el delito u otra mancha social? Si está muerto ¿por qué no se lo evoca en vida? ¿Ha abandonado su lugar por desavenencias con la esposa, cuya integridad no puede ponerse en duda, porque es la única referencia firme —el único falo, por decirlo freudianamente— de la familia? Sin pretensiones realistas; ¿es la madre alguien sobrenatural, que se ha preñado a sí misma, un andrógino?

Porque sí, en cambio, está la madre, la santa y resignada viejita que controla moralmente la vida de sus hijos, que espera con paciencia el retorno del hijo calavera o la hija perdularia, que es capaz de perdonar la peor de las faltas. En resumen: la madre es la ley, pero no porque señale al padre, sino porque ella misma funge de padre, es una suerte de casta varona que domina las normas del bien y la condena del mal.

Los sociólogos e historiadores han planteado diversas hipótesis que no estoy capacitado para discutir, apenas para repetir. Se ha pensado en el hondo matriarcalismo de las sociedades mediterráneas, incluida la española, que habría pasado a América con la conquista. El catolicismo habría superpuesto a este esquema matriarcal de base —una vez disuelta la sociedad patriarcal romana con la decadencia de las ciudades y la instauración del feudalismo— la figura de una Santa Madre, la Iglesia, de modo que el gobierno exterior de la sociedad quede en manos de los varones (el Estado y la Iglesia son instituciones varoniles), y el poder doméstico, de unas mujeres cuyo verdadero vínculo matrimonial es con el padre eclesiástico, el sacerdote. En formato casero, la madre es dicha Iglesia, legisladora e investida con el poder de perdonar los pecados. En última instancia, todas las madres son esposas del Padre Celestial, el Gran Legislador del universo. Dios, en efecto, aparece en los tangos sin forma corporal y la Virgen, en cambio, con sus atributos físicos correspondientes. Si Dios es el padre verdadero, naturalmente no puede estar en casa. O es esa Infinita Ausencia que, como dice el refrán, está en casa de todos.

Pero no nos vayamos tan lejos y bajemos de nuevo a la humilde y decente casita del suburbio. No sabemos bien de qué vive la familia del tango. La viejita no trabaja (alguna vez Celedonio Flores la hace “yugar toda la semana pa poder parar la olla con pobreza franciscana en el cuarto del convento alumbrado a querosén”, pero se trata de un caso aislado), porque ha de estar siempre en el punto de referencia doméstico, para cuando los hijos se vayan y vuelvan. Tampoco trabaja el hijo, cuya aspiración es tener una noviecita virtuosa y paciente, con la que nunca se casa (a veces, harta de tanta virtud, la chica se casa con otro). ¿Vivirán de rentas estos personajes, si acaso de una escueta pensión que sostiene la austeridad de sus días? Si el padre es Dios, su milagrosa providencia alimentará sin dificultades a la tribu. Desde luego, la carencia de padre crea una ausencia de modelo: el hijo no quiere ni puede ser padre, no tiene un espejo paterno en el cual mirarse.

Esta falta de actividad hace que el hijo no tenga vínculos de clase con otros sujetos trabajadores. Sus amigos son contertulios del café o compañeros de juergas y farras. Si ha estudiado alguna carrera, la ha dejado trunca y sólo evocará sus años juveniles como el tiempo de la estudiantina, la serenata y los idilios con una doncella inconcluyente, a veces dependienta de tienda, novia perdida o *mina que pelechó* con malas artes y fue causa de una tremenda desilusión.

El chico del tango, como he dicho, nunca se casa y su noviecita juega una suerte de papel inmarcesible, quizás esperando cambiar de rol pero no exigiéndolo nunca, como si tampoco quisiera ni pudiera ser madre ni esposa. La familia del tango no tendrá descendencia, será el fin de raza del inmigrante desarraigado que no pudo volver a Europa.

Una consecuencia fuerte del esquema es el carácter apolítico de la mayoría de los tangos. En efecto, los tangos con alguna referencia política son, en general, meras dedicatorias a personajes públicos: Hipólito Yrigoyen, Marcelo de Alvear, Alfredo Palacios, etc. García Jiménez celebró el golpe de Estado de 1930 con un prescindible “¡Viva la patria!” que Carlos Gardel se apresuró a grabar. Manuel Romero, como recuerda Horacio Salas en su ponencia, comentó la Revolución Rusa en “Se viene la maroma sovietista” pero en sus versos aparece más bien el rencor del obrero que quiere probar caviar y champán, y la venganza del pobre contra el rico empobrecido por las expropiaciones de los bolcheviques. Es difícil ver en estas reflexiones el menor atisbo de socialismo.

Se trata más bien de una visión lumpenizada y tanguera del Octubre de 1917.

En el tango abundan las quejas contra la injusticia social, pero la sociedad es vista como algo malo en sí mismo, algo inmejorable y, por lo mismo, ajeno a la política. El mundo fue y será siempre la misma porquería, pues contiene una irreductible cantidad de mal. Es el resultado de una falta fundante, quizás el pecado original, cuyo fatalismo escapa a la obra de los humanos. Merece desprecio moral y contemplación metafísica, no consideración ciudadana.

Más aún: la pobreza es juzgada buena y los placeres de la clase alta, vicios y maldades que llevan a la perdición. El tango, solapadamente, aconseja al pobre conservar su modestia como emblema de honradez, pues el dinero conduce a la corrupción. No hay aquí trabajadores que aspiren a mejorar individual ni colectivamente, pues los personajes del tango, aunque socialmente perfilados, carecen de pertenencia a ninguna clase. Su núcleo interior es la familia y su núcleo exterior, la barra del café, no la fábrica ni la oficina. Estamos ante relaciones de clan, propias de un grupo inmigrante recién llegado, que busca el apoyo mutuo de sus miembros más que la vinculación con el resto de la sociedad.

En términos simbólicos, esta dualidad corresponde al barrio opuesto al Centro, la casa opuesta al cabaré, el quietismo de la humildad opuesto a la carrera social por mejorar de situación. Se puede colegir que, si las cosas han de cambiar, será por la intervención de algún personaje exterior, providente y poderoso, un líder pródigo y justiciero, porque “aquí ni Dios rescata lo perdido”. Bien, pero ¿qué es lo perdido que nunca se tuvo?

También hay hijas en el tango. Hijas expuestas a la seducción del malevo prepotente, el niño rico vicioso y las mismas corruptas inclinaciones de la muchacha que puede rodar por su culpa y nada inocentemente. Que la hija salga a trabajar es peligroso, pues el tentador puede agazaparse en una esquina, camino del taller. Normalmente, las trabajadoras del tango son mujeres feas, que han perdido toda esperanza de noviazgo y tienen que hacer cosas de hombres.

El esquema se altera notablemente en los excepcionales tangos donde aparece un padre. Si se trata de una historia familiar “normal” sólo encuentro un ejemplo, “Dulce hogar”, donde el marido canta –por cierto, en versos más bien incautos, sólo soportables por los artulugios

de Gardel— a la noble esposa, a los chicos juguetones y risueños, que alguna vez cerrarán los ojos envejecidos de los cónyuges y, suponemos, imitarán su buen ejemplo, con cierto lugonismo bajo en cafeína. También hay un matrimonio en “Si se salva el pibe”, como recuerda Eduardo Romano, y un padre muerto y elevado a los cielos en “Viejo reloj de cobre”, según registra Graciela Isnardi.

Más significativos, por lo que toca al razonamiento anterior, son tres tangos que ahora reseño. Padre y madre se muestran en “Al pie de la Santa Cruz”, donde el hijo, un militante sindical confinado en la Tierra del Fuego, se advierte que es un trabajador con una correcta conciencia de clase. El padre está por contar a la madre que el hijo ha sido asesinado por rebelarse contra el cacique explotador y el represor comisario en “Dios te salve mijo” (cuya letra se debe a un enigmático señor Costa García, del que nada pude averiguar). Y, más curioso aún es “Levantá la frente”, donde el poeta es un padre de familia cuya hermana ha quedado embarazada por un taimado seductor, pero cuyo hijo será criado orgullosamente en la casa familiar. Aquí la presencia del padre se une a la defensa de la madre soltera, que ya no es la deshonrada muchachita del tango, sino una madre tan respetable como cualquier otra.

Estos dos últimos tangos fueron cantados por Agustín Magaldi, cuya voz vibrante y feúcha es lo contrario de la aterciopelada seducción gardeliana y se aviene mejor a estas afiladas muestras de la “izquierda” tanguera. En estas familias excepcionales hay padre, el rol de la madre está totalmente reformulado y los sujetos tienen una solidaria identificación social. Con el padre, la familia se arraiga y el inmigrante, si se quiere, resulta argentinizado, en el sentido de partícipe de una sociedad donde el hombre interviene activamente y no es un mero soporte fatalizado de la maldad colectiva.

Imaginar la vida es una manera de contar la historia y los letristas del tango son, en esta medida, historiadores de la Argentina moderna. Está por comprobarse la ocurrencia quizá profética de Borges, para quien la poesía argentina será recordada no tanto por las antologías palatinas con Banchs y Mastronardi a la cabeza, sino por las osadas imperfecciones de *Cantaclaro* y *El alma que canta*.